

RUSSOLO



LUIGI RUSSOLO

(FOTO REMER)

Maria Zanovello Russolo

Rus. 4.3.10

RUSSOLO

CON UNO SCRITTO
DELL' AUTORE

A CURA DELLA
BORROMINI

TIPOGRAFIA EDITRICE ANTONIO NOSEDA - COMO

*Vietata la riproduzione
Tutti i diritti riservati*

APRILE 1945

NOTA DELLA
BORROMINI



M
a
R

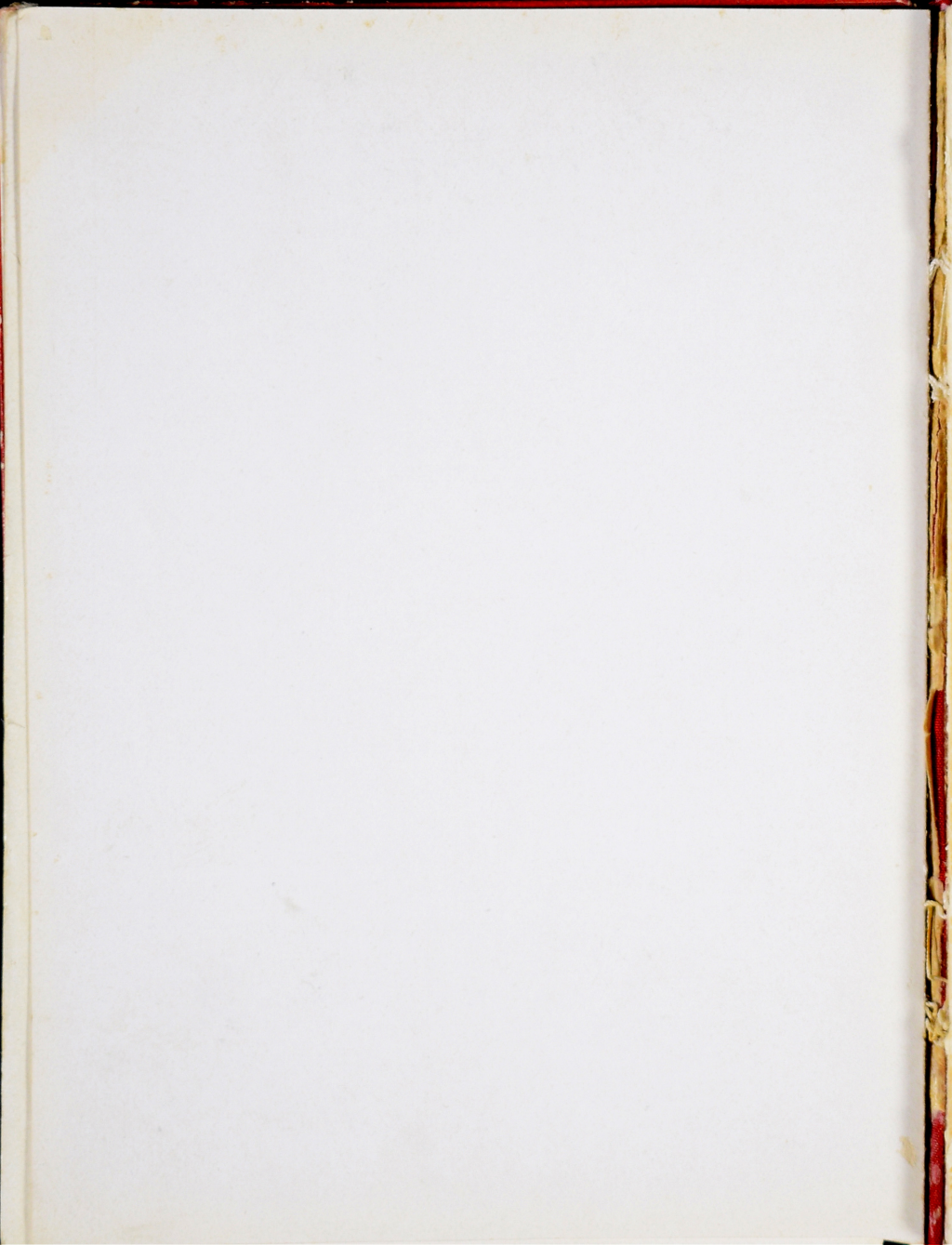




Dopo 25 anni Russolo torna alla ribalta della pittura italiana, e la Borromini è lieta di ripresentarlo al pubblico nel suo secondo periodo di pittore che ha inizio dal 1940.

Tutti sanno di Russolo futurista. Allora, con Boccioni e Carrà, mosse all'attacco a fondo alla pittura corrente "improntata e ad un aneddotismo scipito e borghese o ad un impressionismo da macchina fotografica", il quale portò alla riconquista dei valori essenziali dell'arte. Oggi, dopo tanti anni, torna con una pittura assoluta che è il frutto di lunghe meditazioni e di un'alta disciplina spirituale: e reagisce contro la „pittura del meno“.

LA BORROMINI



Stesso Testo di Tolce nel Pittore

Luigi Russolo es futurista nella
Pittura Moderna

Trentacinque anni fa Umberto Boccioni, Carlo Carrà e Luigi Russolo iniziarono la lotta per la pittura futurista aderendo al movimento futurista.

Era il momento storico delle rivoluzioni artistiche. In Italia il futurismo, contemporaneamente in Francia il fauvismo e il cubismo.

Dopo l'esempio futurista e cubista si formarono un po' dappertutto movimenti artistici di ribellione all'arte corrente, più o meno derivazioni del futurismo e del cubismo, prendendo però altri nomi.

Il ghiaccio era rotto, e la lotta che doveva portare lo spirito alla riconquista dell'universalità nell'arte si iniziava. Si ebbero così: il costruttivismo, il ~~com~~pressionismo, il neo-plasticismo, il purismo, il simultanismo, il dadaismo, il suprematismo, il metafisichismo, l'astrattismo, l'espressionismo.

Caratteri comuni a tutti questi movimenti erano la lotta contro la pittura corrente e i tentativi di esprimere quello che non era ancora stato espres-



Tav. 2

so o di esprimerlo in modo essenzialmente diverso anche a costo di evadere dai limiti delle possibilità dell'arte stessa. Tutto il tentabile fu tentato. La pittura ufficiale, la pittura corrente era allora improntata o ad un aneddotismo scipito e borghese o ad un impressionismo da macchina fotografica. Contro questa pittura si erano scatenate queste rivoluzioni. Ma ad ogni rivoluzione segue sempre una reazione.

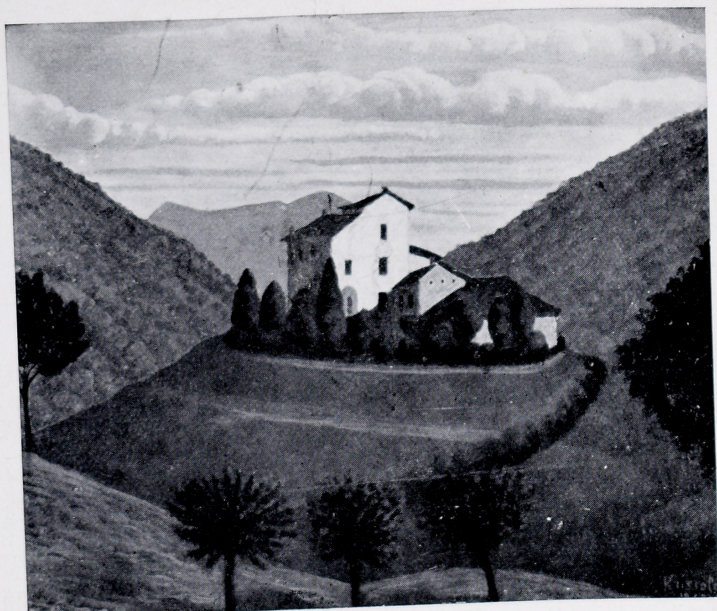
In Italia questa si chiamò novecento.

Questa reazione vaga e indeterminata come il suo nome, era costituita da una unione di artisti di troppe diverse tendenze per determinare non dico uno stile, ma almeno un carattere unico alle arti plastiche ed alla pittura particolarmente.

Vi erano infatti accozzati neoclassicismo, primitivismi di varie fonti, postimpressionismo alla Cézanne, secentismi e bizantinismi. La rivoluzione futurista ha avuto certo influenze forse più sostanziali che apparenti, le quali si rivelano in tutti quegli artisti che l'hanno veramente vissuta soprattutto interiormente come esperienza. Basti dire che quasi tutti i più bei nomi delle arti in Italia del subito dopo e di oggi sono passati per quella esperienza.

I pittori novecentisti migliori, i più significativi sono arrivati a quelle forme non per cieca reazione al futurismo, ma per logica evoluzione verso forme di espressione che il lavoro analitico e rivoluzionario dell'esperienza futurista aveva preparato e reso possibile.

8



Tav. 3

Ora, passata la rivoluzione e passata la reazione (non si parla più di novecento) quali sono le condizioni delle arti plastiche in Italia?

Ci limiteremo alla pittura.

Di tutte le libertà avute dalla rivoluzione e dalla reazione si direbbe che non siano rimaste che le licenze. C'è una fronda di avanguardismo negativo che produce *la pittura del meno*. Meno disegno, meno composizione, meno tono, meno colo-

re, meno chiaroscuro, una dissoluzione insomma di tutti gli elementi della pittura che dà ai pittori un coraggio da leone o una presunzione da inco-scienti. Mai si son visti come ora tanti quadri con disegni più sbilenchi, figure che non reggono o de-formate senza senso in una o più parti; quadri ove le funzioni di tono come chiaroscuro o come tono-colore non esistono; quadri con colori che danno l'effetto della sabbia sotto i denti; quadri con gli impasti più sporchi, più ignobili, più vol-gari. Quadri ove non esiste nessuna preoccupazio-ne di linee e di masse a formare una composizione architettonica del quadro.

Il disegno non va abolito o dissolto; bisogna tro-vare il proprio disegno. Tra il disegno di Raffaello e quello di Rembrandt esiste un abisso, così tra quello di Michelangelo e di Durer, ma sono *di-segno*.

Le forme vanno prima di tutto *capite profonda-mente*; questa comprensione interiore e spirituale darà fatalmente al disegno che le esprime la mas-sima intensità espressiva che sarà anche originale.



Tav. 4

Così si dica delle armonie dei toni, dei colori e dell'equilibrio della composizione. Non si raggiunge l'originalità abolendoli, ma trovando la propria armonia, la propria composizione.

Questa gara del *non fare* produce la *pittura del meno*, della sottrazione, della dissoluzione.

La tecnica, mezzo indispensabile a piegare la materia alle espressioni dello spirito e che nei grandi artisti viene dominata così da farla identificare,

trasformandola, alle varie forme da esprimere, diventa in questa pittura un surrogato: il surrogato del presso a poco: la stessa accozzaglia di pennellate arbitrarie starà a rappresentare una nube, una roccia, un albero o un viso. Disgregato il disegno, liquefatto il tono, monocromatizzato o disarmonizzato il colore, abolita l'architettura della composizione, surrogata la tecnica, che resta? La presunzione degli autori. E che alla base di tutta questa inesistente pittura ci sia una grande presunzione ed una podagrosa inerzia e pigrizia intellettuale lo si constata osservando che quasi tutti questi quadri sono a malapena una promessa di abbozzo (non di quadro).

Pare che questi pittori si sentano così sovrani artisti da presumere che qualunque accozzaglia di pennellate sorta dalle loro mani sia degna di esposizione. La prova poi della pigrizia intellettuale la si ha dall'invasione di nature morte, nelle quali abbiamo perfino gli specialisti a seconda degli oggetti: quello dei fiori, delle pipe, delle candele, delle bottiglie! Perchè no le scope? Ce ne sono di

12



Tav. 5

bellissime. Regalo l'idea al mondo di questi artisti! Tutto questo passa per avanguardismo, e siccome è alla moda, tutto questo diventa modernismo. E tutti si sentirebbero menomati di non farne parte. Ora dunque: artisti, critica, tutti avanguardisti del meno.

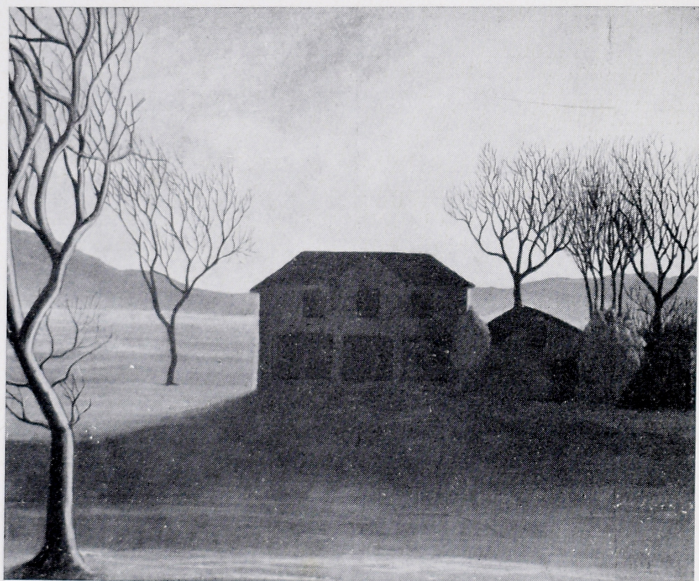
Ecco una differenza sostanziale fra le condizioni attuali e quelle di trentacinque anni fa, quando si iniziava il movimento futurista. Allora la critica

era conservatrice e benpensante, ora tutti, artisti e critica, si piccano di avanguardismo e di rivoluzionismo.

Questa pittura ha ottenuto uno scopo impensato e impreveduto: la valorizzazione della pittura dell'ottocento, molto più delle pubblicazioni dei critici e della propaganda dei detentori di quei quadri e dei relativi mercanti. Al paragone quella pittura alla quale tanto si rimproverava trentacinque anni fa di essere mediocre e borghese, ha qualità che quella d'ora non ha: onestà, probità, coscienziosità artistica. Ora si fa la pittura col meno, colla sottrazione; gli elementi che compongono la pittura devono invece essere portati ciascuno alla massima potenza, alla massima intensità.

L'opera d'arte nasce dalla addizione: più disegno e più significativo, più espressivo, più sentito; colore più intenso, più ricco, più armonioso; tonalità più raffinate, più graduate; composizione più architettonica, più euritmica, più significativa; più, più, sempre più.

Sempre più. L'arte è una grande diuturna fatica:



Tav. 6

« Nelle mie opere io ^{caco}~~sudo~~ sangue » diceva Michelangelo.

E' misteriosa la genesi dell'opera d'arte e lento e progressivo il suo formarsi e concretarsi; tutti gli elementi che la compongono devono essere portati alla massima intensità ed armonia possibile, affinché questa armonia sensibile materiata nell'opera sia un riflesso di quella superiore armonia dello spirito che l'opera d'arte ha il divino potere di ri-

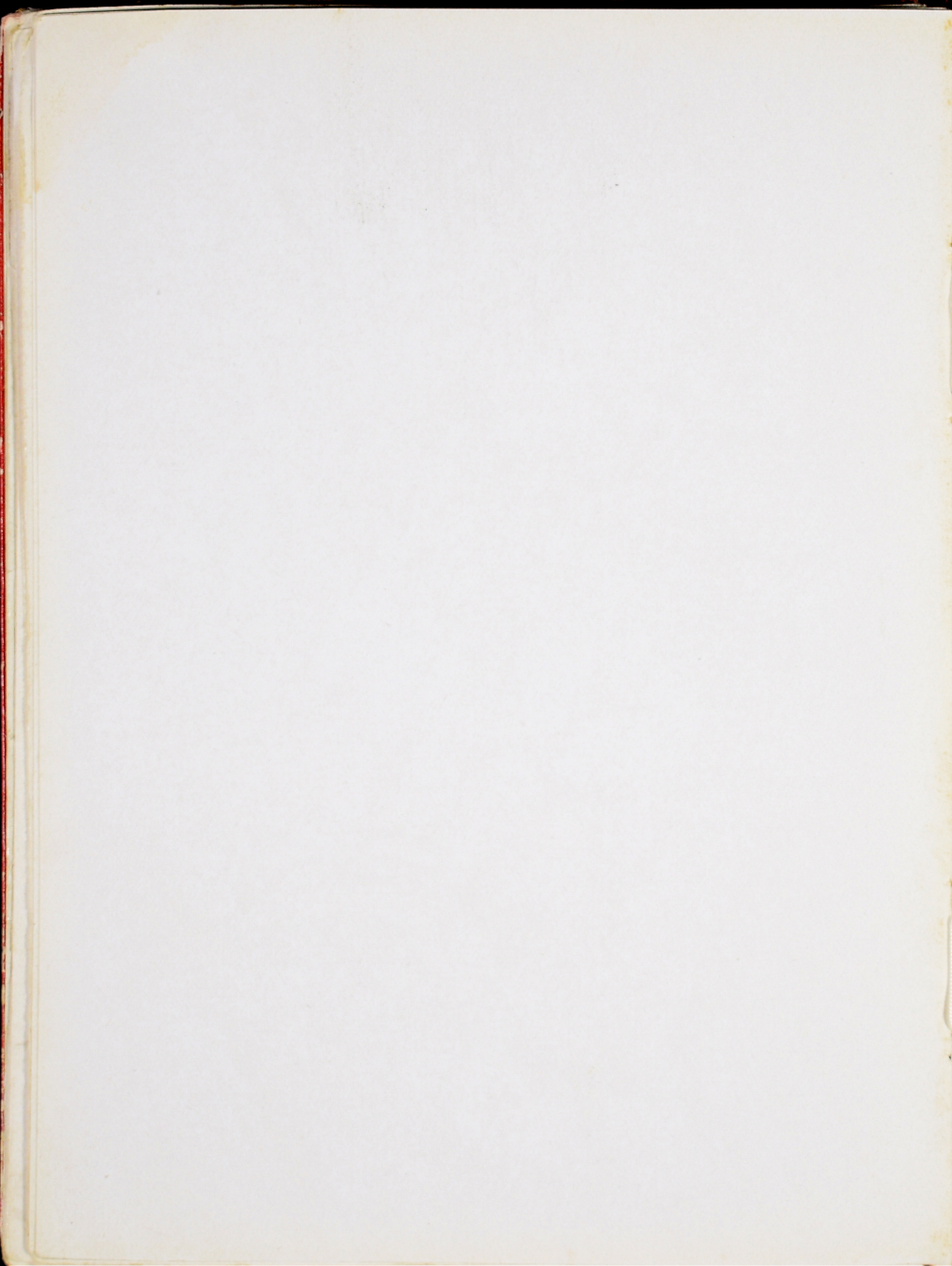
velare agli uomini. E l'artista può dire di averla raggiunta quando la sua opera è tale che nulla sia più possibile aggiungere o modificare, nulla togliere: arrivato a questo punto sentirà una quiete ed una soddisfazione che gli vengono dal profondo interiore: è l'approvazione del suo spirito per l'armonia raggiunta ed espressa nella sua opera.

Così deve essere la pittura se vuol essere arte ed allora non sarà solo rapidamente guardata, ma contemplata; e se l'opera è riuscita si sentirà che l'armonia formale e quella coloristica-tonale soprattutto si formeranno misteriosamente fuori e davanti il quadro stesso, come gli amalgami sonori e i suoni di combinazione si formano fuori dell'orchestra, nell'aria.

Queste sono ora le idee di Luigi Russolo che si trova per ciò anche oggi come allora in opposizione alla pittura corrente. In base a queste idee ha intensamente, umilmente, devotamente lavorato ai quadri che, dopo anni di assenza dalle mostre, ha esposto l'anno scorso a questa stessa Galleria e a quelli che espone ora.

LUIGI RUSSOLO

16



NOTA
BIOGRAFICA

Luigi Russolo nacque il 1° maggio 1885 a Portogruaro (Venezia). Inquieto ed agitata fu la sua fanciullezza. Infatti compiute le scuole elementari ed iniziato il ginnasio, lo abbandonava per darsi agli studi musicali sotto la guida del padre e sull'esempio dei fratelli maggiori, allora allievi del Conservatorio di Milano. Ma dopo alcuni anni abbandonava anche lo studio della musica per dedicarsi definitivamente alla pittura.

Coetaneo ed amico di molti allievi dell'Accademia di Brera non volle però iscriversi all'Accademia stessa, ma ne seguiva, con frequenti visite alle aule accademiche di vedere gli studi e i lavori che i vari allievi andavano facendo.

Lavorando da solo disegnava tutte le tavole dell'Anatomia pittorica del Sabattini, copiava gessi e modelli e girava la campagna con la scatola dei colori a far impressioni dal vero. Si faceva presto favorevolmente conoscere esponendo nelle mostre milanesi, prima con una vigorosa e originale serie di acqueforti, poi come pittore.

Intanto si era iniziato il movimento futurista per la poesia e la letteratura, e parlando di questo movimento con gli amici Boccioni e Carrà si venne a deplorare che uguale movimento di svecchiamento e di audacia rinnovatrice non esistesse anche per la pittura.

Così si iniziò il movimento pittorico futurista nell'inverno del 1910. Lo stesso anno alla mostra della «Famiglia Artistica» esposero in una sala a parte i primi quadri futuristi sollevando le più vive polemiche, discussioni, battaglie; ma affermandosi però subito per la forza, l'originalità, l'ingegno, anche contro i più ostinati avversari.

Da questo momento e per quindici anni seguenti, l'attività pittorica di Luigi Russolo è sempre unita a quella del primo originale gruppo futurista. Ma l'inquietudine, l'insoddisfazione, l'incontentabilità che avevano caratterizzato i suoi studi, e il fatto di avere più corde alla sua lira, si rinnovarono. Iniziò allora le ricerche per aumentare le possibilità della tecnica delle orchestre moderne, aumentando il numero dei timbri degli strumenti musicali. Nacquero così gli «Intonarumori»: ventisette strumenti dai timbri diversi con i quali diede concerti nel 1913 a Milano e a Genova, poi a Londra nel giugno del 1914.

Questi istrumenti ebbero da numerosi musicisti, fra i quali Ravel e Stravinski le più favorevoli accoglienze e Stravinski si preparava ad adottarli

nella sua orchestra. Su questa sua attività Luigi Russolo pubblicò nel 1916 un volume: «L'arte dei rumori».

Ma la guerra scoppiava intanto nel 1914 e interrompeva ogni attività artistica e Luigi Russolo partiva volontario nel «Battaglione Lombardo Volontari Ciclisti» assieme agli amici Boccioni, Sant'Elia, Funi e Sironi. Fatta tutta la guerra e ritornato ferito, mutilato e decorato di Medaglia d'argento al valore, riprendeva la sua attività pittorica e musicale. Perfezionava gli Intonarumori e li riuniva in un solo strumento, il «Rumorarmonio».

Inventava anche un nuovo arco per gli istrumenti a corda: «l'arco enarmónico». Con questo arco e con strumenti a corda appositamente modificati e specialmente col Rumorarmonio dava a Milano (1927) e a Parigi (1921 e 1929) concerti che gli diedero grande notorietà.

Fece altre mostre pittoriche a Parigi nel 1925 e alla Biennale di Venezia del 1926. Dopo un viaggio con permanenza di un anno in Spagna (Barcellona, Madrid, Tarragona) fu ancora per qualche tempo a Parigi.

Dopo tanta attività manifestata fuori di sé Luigi Russolo sentì il bisogno di raccogliersi, di concentrarsi, onde approfondire il fenomeno artistico. Iniziato lo studio delle filosofie orientali e la prassi Yoga, questa gli dava modo di approfondire, nella introspezione, l'origine e le ripercussioni che le sensazioni artistiche hanno nel profondo della psiche e della subcoscienza, dove va ricercata la genesi misteriosa dell'opera d'arte. Frutto di questi studi e di queste ricerche fu un libro che pubblicò nel 1938 (Fratelli Bocca - editori - Milano): «Al di là della materia» suddiviso in tre parti:

« Alla ricerca del Vero - Alla ricerca del Bello - Alla ricerca del Bene — ».

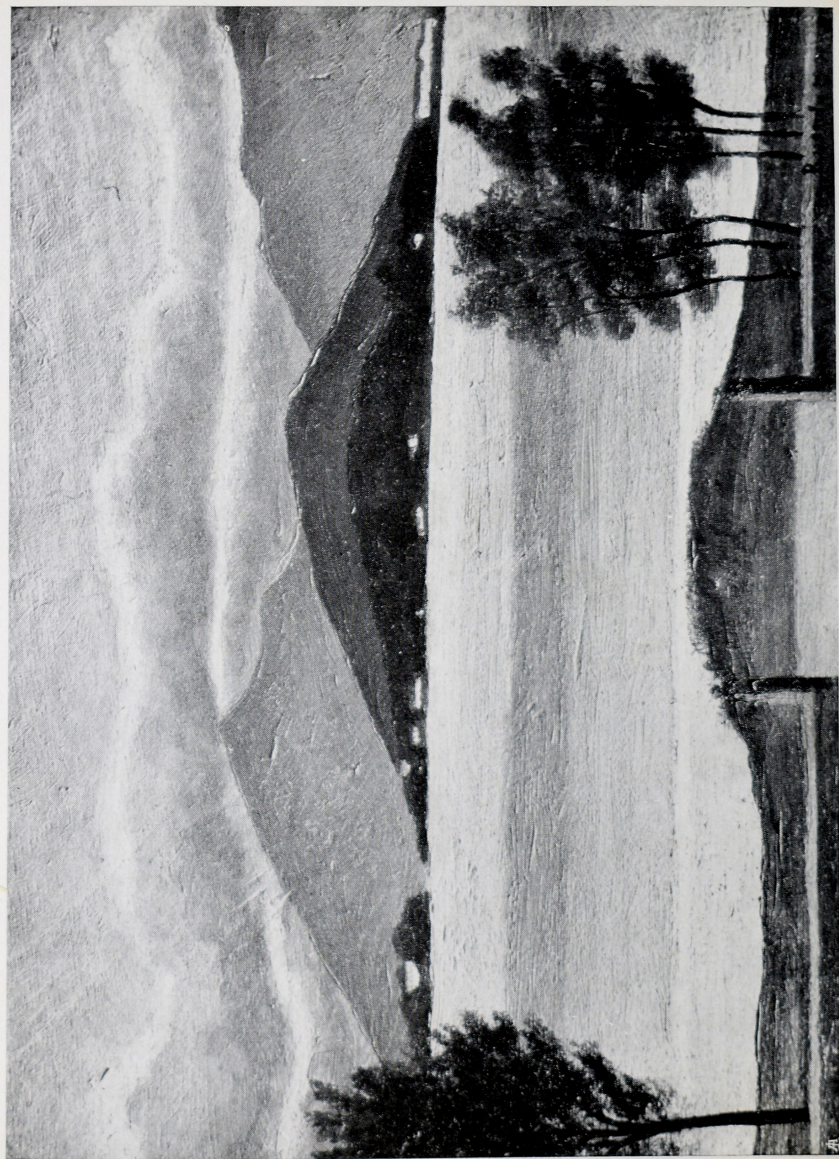


Luigi Russolo è sempre unita a quella del primo originale gruppo futurista. Ma l'inquietudine, l'insoddisfazione, l'incontentabilità che avevano caratterizzato i suoi studi, e il fatto di avere più corde alla sua lira, si rinnovarono. Iniziò allora le ricerche per aumentare le possibilità della tecnica delle orchestre moderne, aumentando il numero dei timbri degli strumenti musicali. Nacquero così gli «Intonarumori»: ventisette strumenti dai timbri diversi con i quali diede concerti nel 1913 a Milano e a Genova, poi a Londra nel giugno del 1914.

Questi strumenti ebbero da numerosi musicisti, fra i quali Ravel e Stravinskij le più favorevoli accoglienze e Stravinskij si preparava ad adottarli

TAVOLE





Tav. 9 Lago Maggiore





Tav. 11 - La lavandaia







Tav. 14 . Ritratto di una giovane romantica



Tav. 15 - Il campanile e gli alberi















Tav. 22 . Petunie nasturzi e fiorranci



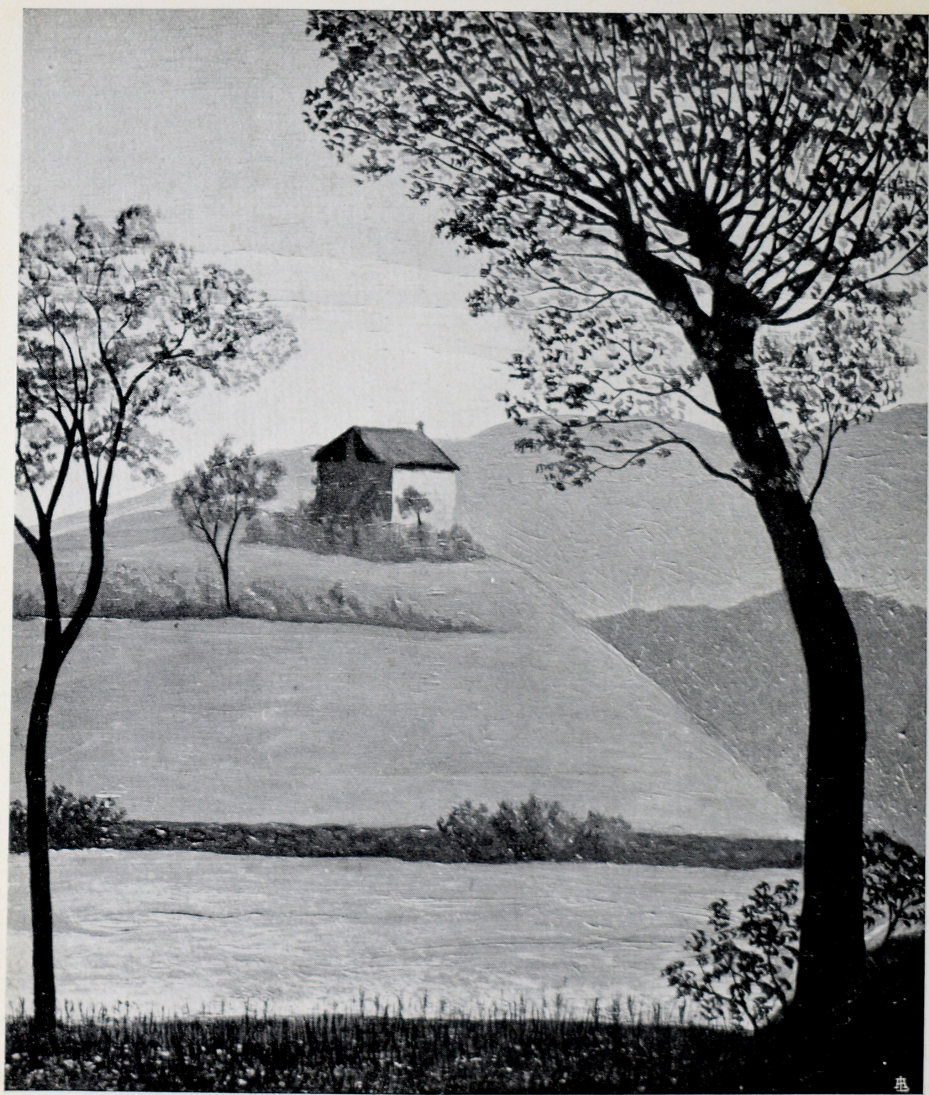
Tav. 23 - Tramonto sul lago







60 x 70



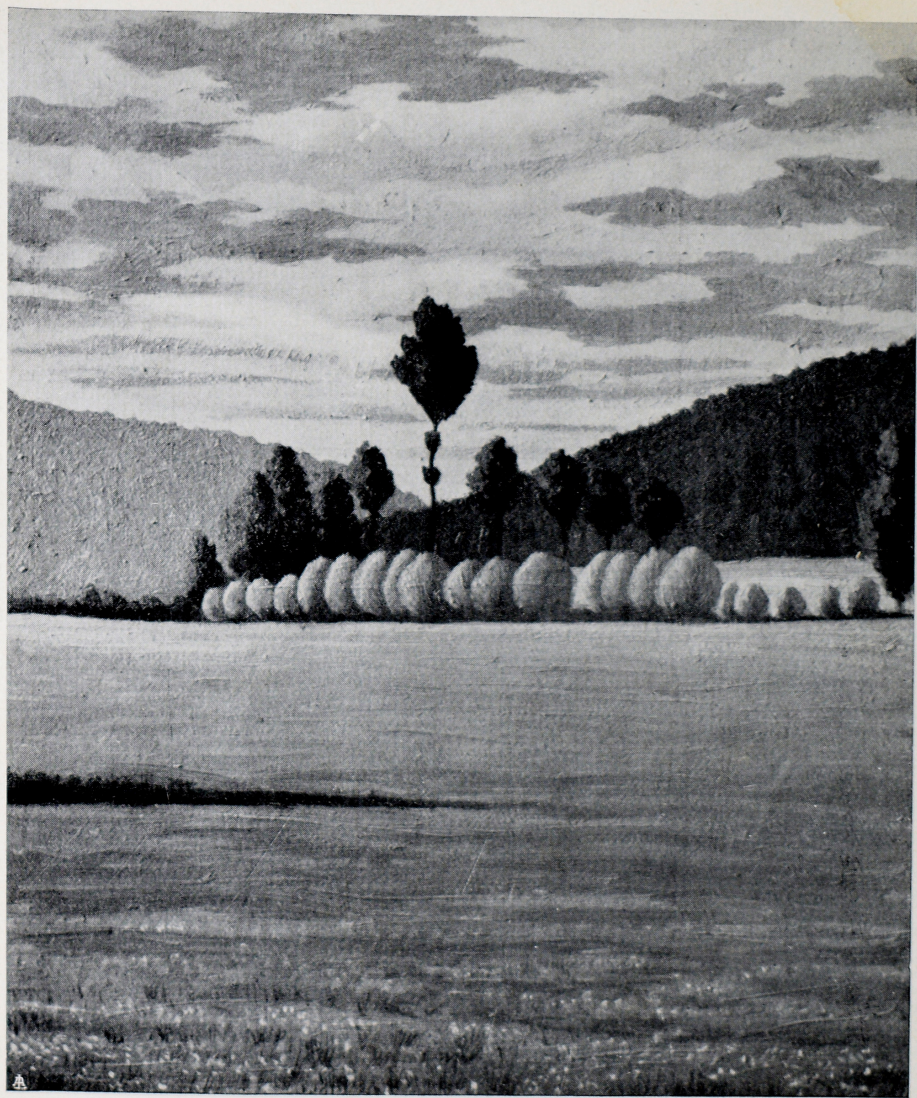




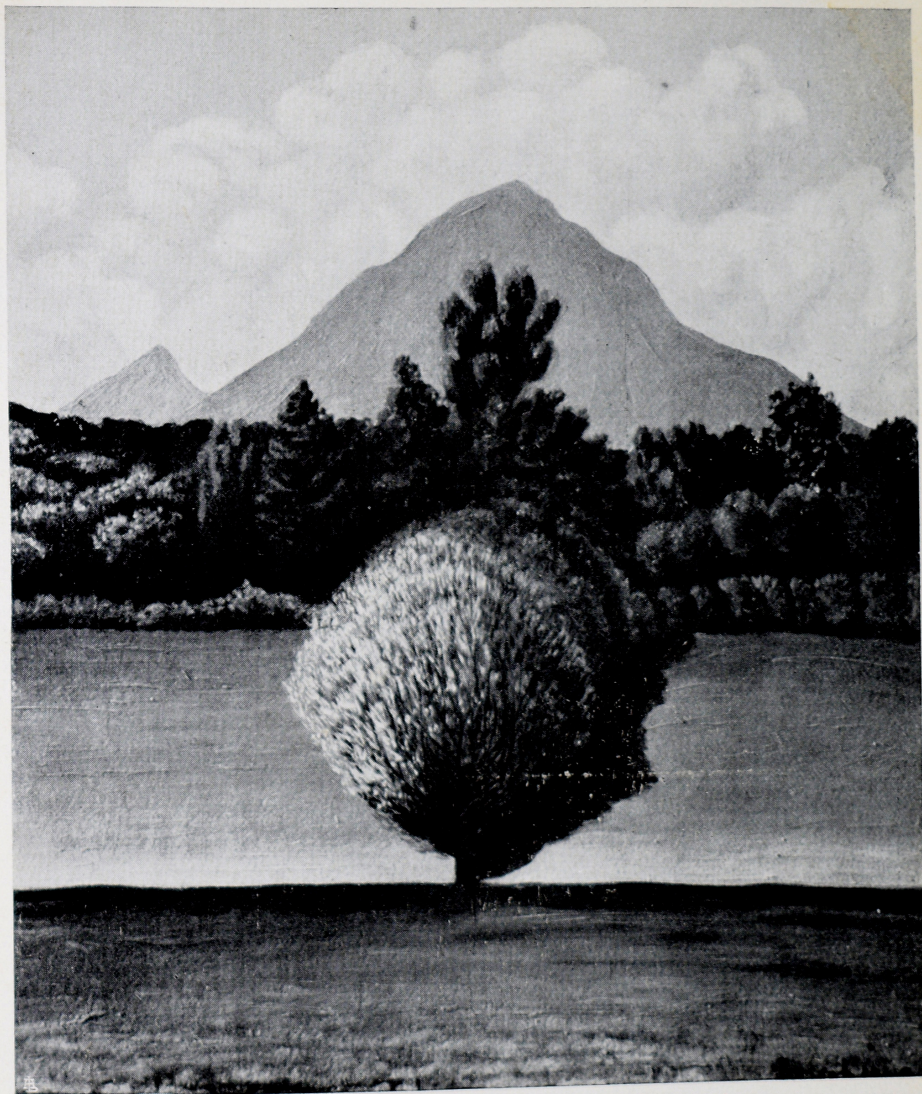
















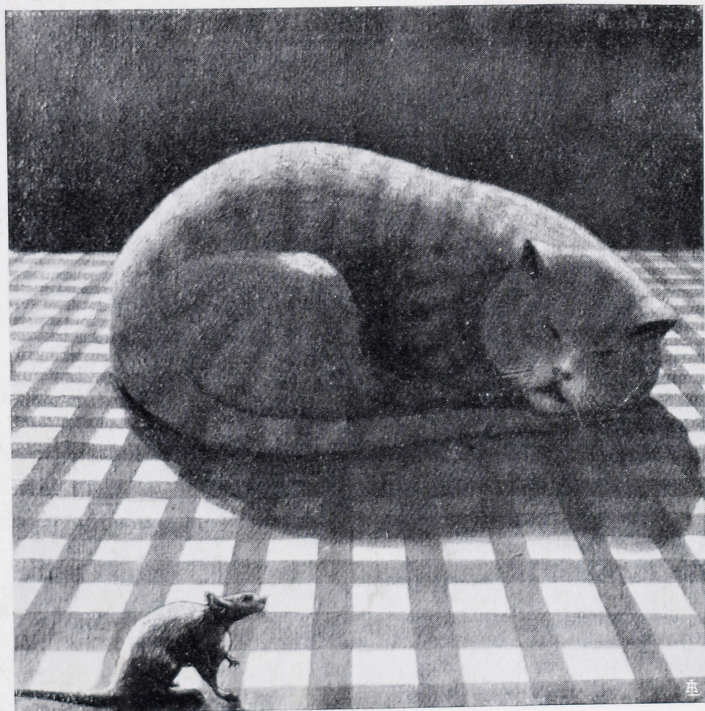






Tav. 40 - La neve







Tav. 43 - L'uomo moriente

INDICE

DELLE TAVOLE

X	Tav. 1	Autoritratto	olio su tav. 31 × 38
X	» 2	Tramonto d'inverno (collezione Gualco, Milano)	olio su tav. 40 × 50
X	» 3	Eremo sotto la luna (collezione Gualco, Milano)	olio su tav. 40 × 50
X ¹¹	» 4	Lago Maggiore (collezione Protti, Como)	olio su tav. 50 × 60
X	» 5	I due castagni (collezione Lazzarini, Como)	olio su tav. 50 × 60
X	» 6	Mattino d'inverno (collezione Ing. Bottinelli) <i>Controllo</i>	olio su tav. 40 × 50
X	» 7	Donna, albero e nubi	olio su tav. 65 × 85
X	» 8	Leggiuno	olio su tav. 31 × 38
X	» 9	Lago Maggiore	olio su tav. 28 × 40
X	» 10	Nevicata	olio su tav. 50 × 60
X	» 11	La lavandaia	olio su tav. 31 × 38
X	» 12	Il pioppo (collezione Sacchi, Como)	olio su tav. 50 × 60
X	» 13	Pioppi (collezione Nessi, Ponte Chiasso)	olio su tav. 50 × 60
X	» 14	Ritratto di una giovane romantica	olio su tav. 50 × 60
X	» 15	Il campanile e gli alberi	olio su tav. 40 × 50
X	» 16	Alberi dopo la pioggia	olio su tav. 50 × 60
X	» 17	In giardino	olio su tav. 60 × 70
X	» 18	L'Isola comacina	olio su tav. 50 × 60
X	» 19	Mattino d'inverno	olio su tav. 34 × 44
X	» 20	Burrasca (collezione Sacchi, Como)	olio su tav. 50 × 60
X	» 21	Sotto la finestra	olio su tav. 60 × 70
X	» 22	Petunie nasturzi e fiorranci	olio su tav. 34 × 42
X	» 23	Tramonto sul lago	olio su tav. 50 × 60
X	» 24	Tramonto di primavera	olio su tav. 50 × 60
X	» 25	Le ortensie	olio su tav. 34 × 42
X	» 26	Alberi nell'alba	olio su tav. 60 × 70
X	» 27	Fronde novelle	olio su tav. 50 × 60
X	» 28	Rose	olio su tav. 34 × 42
X	» 29	Il fico	olio su tav. 50 × 60
X	» 30	I tre pini	olio su tela 80 × 95
X	» 31	Crisantemi	olio su tav. 50 × 60
X	» 32	Il canto dell'usignolo	olio su tav. 70 × 90
Ⓢ	» 33	Salici 9	olio su tav. 40 × 50

- X Tav. 34 Paesaggio romantico
X » 35 Alberi
X » 36 Riflessi
X » 37 Sul dosso
X » 38 Inverno
X » 39 Settembre
X » 40 La neve
X » 41 Lo specchio della verità
X » 42 Il sogno di Micio
X » 43 L'uomo morente

olio su tela 60 × 70
olio su tela 40 × 50
olio su tav. 50 × 60
olio su tav. 40 × 50
olio su tav. 32 × 44
olio su tav. 60 × 70
olio su tav. 31 × 38
olio su tela 50 × 60
olio su tela 50 × 50
olio su tav. 70 × 90

*Finito di stampare
nella tipografia di
Antonio Noseda
Como - Aprile 1945*

